

CONSIDERAÇÕES SOBRE A LEITURA DE “CONTO BARROCO OU UNIDADE TRIPARTITA”, DE OSMAN LINS

*CONSIDERATIONS ON THE READING OF “CONTO BARROCO OU UNIDADE TRIPARTITA”,
BY OSMAN LINS*

Emanuelle Alves **ADACHESKI**¹

Resumo: O presente trabalho² debruça-se sobre “Conto barroco ou unidade tripartita”, de Osman Lins, sob a perspectiva das teorias da recepção. Acionando teóricos que descrevem o processo da leitura, buscamos explorar quais atividades o texto osmaniano demanda do leitor, uma vez que se trata de construção minuciosa, cheia de indeterminações e de elementos insólitos que afetam o processo de construção do sentido. Defendemos, então, que o conto tematiza o leitor enquanto ser ético e o faz ao programar um leitor-modelo que precisa mobilizar seus valores e fazer escolhas conscientes na própria experiência estética.

Palavras-chave: Recepção. Leitura. Osman Lins. Leitor modelo. Ética.

Abstract: This paper is about “Conto barroco ou unidade tripartita”, by Osman Lins, under the perspective of the Reception Theory. We set theorists who describe the reading process in order to explore which actions Osman Lins’ text demands from the reader. This meticulously woven short story is full of indeterminations and unusual elements that affect the process of constructing the text meaning. We thus defend that this short story presents the reader as an ethical being by programming a Model Reader that needs to mobilize values and make conscious choices in the esthetic experience itself.

Keywords: Reception. Reading. Osman Lins. Model reader. Ethics.

“Conto barroco ou unidade tripartita” é uma das nove narrativas que compõem *Nove, novena* (publicado em 1966), livro que marca uma virada decisiva na obra do escritor pernambucano Osman Lins (1928-1974). Virada já vislumbrada em *Marinheiro de primeira viagem* (publicado em 1963), em que Lins relata, numa série de pequenos textos, sua primeira viagem à Europa, onde passou alguns meses graças a uma bolsa de estudos da Aliança Francesa.

No livro de viagens, Osman Lins procura um olhar singular: dá ênfase às vivências únicas e que não podem ser compartilhadas: “atendo-[se] em geral ao passageiro, ao que nenhum outro

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES). Endereço eletrônico: emanuellezas@hotmail.com.

² Trabalho realizado para a disciplina de “Teorias da recepção: Texto e dialogismo”, ministrada pelo Prof. Dr. Evanir Pavloski, do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

viajante poderá encontrar” (LINS, 1979a, p. 132). Escreve, então, a história de um olhar e deixa, como sensação final de suas paisagens, a vontade desse olhar singular, não o dele, mas o nosso, olhar que é leitura.

Em *Marinheiro de primeira viagem*, Lins também revela seu contato com obras e escritores do chamado *nouveau roman*, que reúne nomes como Alain Robbe-Grillet e Michel Butor e se caracteriza por uma preocupação em renovar o romance, a partir de experimentações formais e do desvio das normas consideradas estabelecidas. Constantemente a crítica, especialmente a estrangeira, atribuiu a Osman Lins o epíteto de representante brasileiro do *nouveau roman*, atribuição sempre negada pelo escritor.

Sandra Nitrini (1987) analisa *Nove, novena* e contrapõe uma série de características atribuídas ao *nouveau roman* com a recepção crítica à obra no Brasil e no exterior, bem como recorre a declarações de Lins, para verificar pontos de encontro e de afastamento entre a estética francesa e o texto brasileiro.

O inventário dos diferentes aspectos levantados pela crítica sobre *Nove, novena*, mostrou que os componentes constantes que se inscrevem na intersecção das poéticas do Novo Romance e de *Nove, novena* dizem respeito, sobretudo, à descronologização das estruturas narrativas, à minimização da intriga, à disposição de fragmentos aparentemente disparatados, à apresentação objetiva dos mesmos acontecimentos por diversas personagens, às mudanças de foco narrativo, ao cruzamento de monólogos, à exploração de pronomes pessoais, à despsicologização das personagens e, finalmente, às descrições geométricas. (NITRINI, 1987, p.37)

A partir desse inventário e de características singulares das narrativas, a pesquisadora retoma uma imagem presente no livro, o retábulo – quadro religioso ornamentado que representa um assunto especial ou uma série de assuntos – e nomeia a poética de Osman Lins como retabular. De acordo com Nitrini (1987), o esquema retabular é mais perfeitamente desenvolvido no conto central de *Nove, novena*, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, e parcialmente nos outros contos. A generalização da composição em retábulo aplicável a todos os contos define-se como “um conjunto de módulos equivalentes a seqüências narrativas cujas dobradiças – elementos de ligadura – deverão ser fornecidas pelo trabalho intelectual do leitor” (NITRINI, 1987, p. 71).

Entre suas características estão a descontinuidade, ou seja, a ausência de enredo enquanto causalidade. O que não torna, para Lins, a história (o que se conta) menos primordial, mas a ênfase se coloca na escrita (como se conta), na identidade como texto: “a poética osmaniana afirma a história como matéria-prima e nega-a enquanto instância primeira de suas narrativas, conseguindo como resultado um texto que é síntese de um discurso e de uma história pulverizada” (NITRINI,

1987, p. 72). A história aparece em trechos curtos nos módulos e abafadas por trechos “descritivos, alegóricos, insólitos e ornamentais” (p. 72).

“Conto barroco ou unidade tripartita”, confirmando as descrições de Nitrini, apresenta uma experiência de leitura diferente da tradicional. Para contar a história de um matador em busca de sua vítima numa cidade histórica mineira, o conto se configura em quatro sequências que evocam a expressão “unidade tripartita” que o nomeia: a um fato fixo, seguem-se três possibilidades de continuidade, unidas pela conjunção “ou”, o que se repete mais três vezes. Essa organização corresponde a uma descronologização das estruturas narrativas, uma vez que separa um mesmo tempo em três fatos.

Dois dos módulos fixos trazem descrições insólitas de sonho, lembrança ou delírio do matador e não interferem propriamente na história, ou seja, ocorre uma disposição de fragmentos aparentemente disparatados. Mais contribuem, na verdade, para “desorientar” a leitura, desviá-la da progressão que somente se interessa pelos fatos do enredo (minimização da intriga). A partir da segunda tripartição, portanto, considerando o caráter desses módulos mencionados, as ações da história em si só ocorrem tripartidas.

Considerando a particularidade dessas “dobradiças”, como fala Nitrini, e que, conforme as teorias da recepção, todo texto, e com mais especificidade o texto estético, trabalha estrategicamente com os vazios a serem completados pelo leitor, intenta-se neste artigo explorar algumas hipóteses sobre o “trabalho intelectual” de completamento exigido pelo “Conto barroco ou unidade tripartita” na busca pelo sentido. Para isso, começemos desmontando alguns dos elementos que compõem o conto.

Primeira leitura

De acordo com Eco (1994, p. 98): “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram”. Nesse sentido, começaremos por levantar as informações explícitas da ação.

Os módulos, quanto à distribuição das informações da narrativa, organizam-se da seguinte maneira. A primeira unidade (a partir de agora U1) tem o encontro de um matador com uma prostituta negra. Ele recebeu a ordem de assassinato, mas não sabe a motivação do mandante. O homem está à procura da vítima e pede informações para a mulher, que teve um filho do procurado. Oferece dinheiro para que ela mostre quem é o tal procurado, José Gervásio, explorando o rancor

que ela nutria por ter tido que se responsabilizar pelo filho sozinha. Apesar de inclinada a aceitar, fica em suspenso se a traição vai de fato acontecer.

A primeira tripartição (T1) confirma em todas as cenas a traição da mulher, mas mudam o local e a forma como isso acontece. Uma das cenas se passa numa igreja em Congonhas e só descreve o plano, cuja concretização é facilmente apreensível. A segunda acontece em Ouro Preto, em meio a uma procissão de enterro, onde a mulher “toma o braço de um homem, os dois se olham de face” (LINS, 1975, p. 144). Na última cena, a negra anuncia a chegada do homem numa praça em Tiradentes.

A segunda unidade (U2) começa no quarto da mulher depois de ela se relacionar sexualmente com o matador. Lá ela conta que o filho havia morrido na última semana e culpa o abandono de José Gervásio, que não quis ver a criança nenhuma vez. O matador revela ter um filho que também não verá nunca. No fim, a mulher questiona a frieza do matador e pede que julgue se ela errou em denunciar quem é o procurado. Esta unidade é ligada à tripartição por um “Então”.

A tripartição (T2) se refere à reação do matador a esse princípio de intimidade (não apenas física) com a mulher. Na primeira cena, ele percebe o risco de ser tocado pelo drama da mulher e vai embora para manter a impassibilidade exigida por seu serviço. Na segunda, ele nota o movimento sedutor dela de envolvê-lo em seu drama, então apaga a luz e deita-se novamente com ela, enquanto “descrevia entredentes, olhos fechados nas trevas, meu próprio ato, esforçando-me por destruir, ao mesmo tempo, as palavras escandidas e sua corrutora significação” (LINS, 1975, p. 148-149). Na terceira, ele reafirma sua frieza, não se considera assassino, mas um carrasco. Para ficar imune ao envolvimento da mulher, fixa-se numa imagem neutra, “um cubo, por exemplo”, até ela desistir, de modo que ele possa ou ir embora ou ficar de novo com ela com a mesma isenção.

A terceira unidade (U3) trata de uma lembrança insólita do matador enquanto ele anda pela rua, sem referência, rumo a uma hospedaria. Ele pensa na infância com a irmã: uma cena bizarra que envolve animais humanizados, violência e transmutações repentinas. Como não interfere nos rumos da ação, deixaremos para falar dela quando for pertinente.

A terceira tripartição (T3) traz em todas as cenas um encontro com o matador na hospedaria: com o pai de José Gervásio, que se oferece para morrer no lugar do filho; com o próprio José (ou Artur), que pede o perdão do carrasco e acaba pagando para não ser morto (o matador faz crer que vai embora no mesmo dia), logo após contar sobre seu trabalho, explorado pelos pais, de pedir doações encenando Jesus crucificado; com a negra, que afirma ter se arrependido da delação e contado a José sobre o matador (mas ele já sabia que era perseguido), e

que acaba fazendo um novo acordo no qual ela deveria despistar a vítima ao dizer que o carrasco já foi embora.

A última unidade (U4) também não interfere na ação e traz um sonho ou “trecho claramente lembrado” (LINS, 1975, p. 156) em que o matador, normalmente submisso ao patrão, o “desafia” numa espécie de violenta corrida de carroças, da qual sai superior.

A última tripartição (T4) traz as cenas do assassinato. Na primeira, o carrasco mata a mulher negra por engano, pois atira à distância e é ela quem está no carro de José Gervásio. Na segunda, o matador se divide em dois, um dos quais mata um homem esfaqueado na carruagem enquanto o outro observa de longe. Na última, é o pai quem aparece com o carro, do qual desce e repete a intenção de morrer no lugar do filho, o que se realiza com um tiro na cabeça desferido pelo matador.

Quanto ao nível de informação que o leitor pode ter do teor de um texto, dois tipos de leitura podem ser diferenciados: a primeira leitura ou leitura inocente (cf. JOUVE, 2002, p. 27-29) e a releitura. Jouve (2002) menciona, a respeito da primeira leitura, a antecipação, que é como um reflexo do leitor no decorrer da leitura. Numa espécie de jogo de adivinhação, o leitor vai tecendo hipóteses sobre a continuidade do que lê e confirma ou rechaça suas previsões à medida que a leitura avança. Uma vez que depende do desconhecimento da narrativa, a antecipação faz mais sentido numa primeira leitura. O texto (aqui equivalendo a autor-modelo, conceito a ser discutido mais à frente) vai jogar com essas antecipações para criar os efeitos que deseja: “A dimensão lúdica do texto deve muito à leitura inocente” (JOUVE, 2002, p. 29).

A antecipação pode ajudar na descrição dos movimentos de leitura do “Conto barroco ou unidade tripartita”. O título já cria expectativas e hipóteses: uma forma ou tema barroco; a conjunção “ou”, que aponta para uma duplicidade, uma divisão ou uma indecisão; e, enfim, a unidade tripartita. Se o primeiro parágrafo, ao pintar uma imagem bastante ornamentada, dá pistas sobre o barroco, a partição só se revela no primeiro “ou” em T1, que repete a conjunção do título.

Com T1, o leitor reconhece, então, a estratégia da tripartição e precisará se adaptar: pode escolher, mas ainda assim precisará ler todas as opções. Nesse momento, as explicações fenomenológicas da leitura realizadas por Iser (1999) sobre os vazios do texto oferecem uma imagem pertinente da operação demandada pela tripartição do conto de Osman Lins.

Iser caracteriza a leitura a partir de alguns modelos psicológicos de interação humana (JONES e GERARD, 1967; LAING et al., 1966; LAING, 1968) que vão relacionar a comunicação ao preenchimento de vazios concernentes a determinadas limitações, por exemplo, a impossibilidade de saber a interpretação que o outro tem de mim e que me obriga a formular uma hipótese a esse respeito para guiar minhas respostas à interação. Tais modelos falam da

contingência, da invisibilidade da experiência do homem ao outro e do *no-thing*, a coisa nenhuma que fica no interstício de duas pessoas, de duas experiências, espaço que estabelece a necessidade mesma da comunicação.

A partir dessa incompletude da interação face a face, Iser defende que a relação com o texto também é uma interação, embora careça de alguns elementos, como o espaço comum de referência e a possibilidade de desambiguação através de perguntas. Nesse sentido, a leitura do texto se dá como uma comunicação diferida, pois autor e leitor não compartilham tempo e espaço: trata-se de uma relação “totalmente assimétrica” e “é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra” (JOUVE, 2002, p. 23). Portanto, o leitor lida com um espaço de jogo mais ou menos limitado de elementos oferecidos à desambiguação, mesmo que esteja o tempo todo mobilizando seu repertório, leitura de mundo e outras informações que podem situar o texto.

Ainda assim, a classificação como interação é pertinente para Iser porque há reciprocidade: “Sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo” (ISER, 1999, p. 97). Ou seja, o texto tem um processo de leitura em potencial (o leitor implícito) que exige constante adaptação do leitor. Uma das estratégias pelas quais isso se dá é a configuração de vazios do texto em busca de determinados efeitos.

Ao atualizar e relativizar o conceito de “pontos de indeterminação” concebido por Ingarden (que recusa a legibilidade de textos mais modernos, por excessivamente indeterminados, bem como estabelece a necessidade de um trabalho muito rígido de determinação das indeterminações), Iser vai descrever o processo de completamento dos vazios, esclarecendo que certas configurações permitem múltiplas leituras.

No caso da tripartição do “Conto barroco...”, observemos o processo de sínteses e alternâncias dos segmentos de texto descrito por Iser (1999, p. 148): “Na medida em que ele [o vazio] indica a relação necessária de dois segmentos, constitui-se o ponto de vista do leitor como campo, de modo que os segmentos se determinam reciprocamente”. A conjunção “ou”, portanto, vai indicar um modo de preenchimento de vazios ao determinar de que modo funcionam as relações entre as partes de T1.

Tais segmentos devem ser pensados simultaneamente, presentes nesse campo que é o ponto de vista do leitor, de modo a possibilitar a escolha e/ou a suspensão da escolha. Podemos recorrer, então, à imagem que Jouve (2002, p. 29) concebe do texto não apenas como “superfície” (pensado em progressão), mas também como “volume” (dimensão que a releitura pode dar conta). A tripartição, nesse sentido, já oferece, mesmo em progressão, um texto enquanto volume. O

mesmo poderia ser dito de obras como *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, que coloca em paralelo duas narrativas em progressão, leitura que exige esse campo volumétrico, mesmo que no fim se conclua pela desconexão entre as duas narrativas.

Para avançar na reflexão sobre as implicações da tripartição na leitura, vejamos os deslocamentos entre as posições de “tema” e “horizonte” propostos por Iser (1999, p. 150), no processo de completamento de vazios quando da concretização do texto: “No fluxo da leitura, o ponto de vista do leitor salta entre as perspectivas, de modo que o segmento que era tema se desloca para a posição de horizonte, fazendo com que seja focalizado aquele segmento que agora é tema”. Isto é, há um segmento em apreciação imediata, atual, na posição de “tema”, que é posto em relação aos segmentos “estocados” na posição de “horizonte”, os quais estão determinando o percurso de interpretação do tema e podem ser reinterpretados com o aparecimento de novos elementos.

Em T1, por essa perspectiva, as cenas ficam em horizonte como simultaneidade, até o fim do segmento tripartido, quando se coloca como “tema” qual procedimento tomar. Dessa forma, é o próprio ato da leitura que fica em questão, provocando um distanciamento do texto. Com isso, evidencia-se o “trabalho intelectual” evocado por Nitrini (1987) exigido por esse tipo de narrativa que a todo momento sublinha sua natureza de texto, ao mesmo tempo em que dificulta a identificação emocional. Por outro lado, como veremos mais adiante, o texto de Lins proporciona, enquanto totalidade, uma pequena máquina de experiência ética.

Após a satisfação da indeterminação do título, o avanço da narrativa do “Conto barroco...” provoca mais um deslocamento de horizonte ao finalizar U2 com um “Então” e não com um “Ou”. Assim, a hipótese de que o conto contivesse três histórias diferentes a partir de um início comum precisa ser repensada, pois há um retorno à unificação. Seguindo esse novo ajustamento, o conto continua a abalar as expectativas sobre o sentido da história.

Ainda que em meio a exuberantes descrições, cheias de detalhes e animais, criando uma atmosfera peculiar, o conto segue uma plausibilidade, uma relação de veracidade com aspectos do mundo exterior ao livro, no que contribui a ambientação em cidades que de fato existem. Há alguns pequenos desvios quanto a isso, como no exemplo em U2 que segue: “‘Ele agiu bem em não ver o filho.’ Sem ouvir-me (haverei mesmo externado tal juízo?) ela prossegue” (LINS, 1975, p. 146). Pode-se, no entanto, atribuir um tal “desvio” à narração em primeira pessoa, que sói ser de desconfiança, mais ainda com a presença de marcas de incerteza como a mencionada.

Mas é em U3, com o aparecimento de uma espécie de fábula completamente insólita, que mais um deslocamento é demandado, como sugere uma parte da “fábula”: “Minha irmã sentada na sua cadeirinha, as tranças sobre o peito. Surge um cachorro, leva-a consigo e casa-se com ela. Faz um bolo de terra, enfeitando-o com rubis e ossos, para que minha irmã o coma. Ela se recusa,

meu cunhado traga o bolo e o prato” (LINS, 1975, p. 150). É preciso reacomodar esse novo tema. Por um lado, pode-se recorrer à desconfiança do narrador para relativizar a classificação da passagem como “lembança”, interpretando-a como sonho ou delírio. Ainda assim, será preciso colocar essa cena em horizonte na continuidade da narrativa, pois ela se apresenta como unidade fixa, ou seja, sem marcas que permitam classificá-la como opcional. Pode ficar em suspenso, também, o “realismo” (por assim dizer) do restante das ações. Cria-se um grande vazio na progressão da narrativa.

Outras possíveis ações de leitura podem ser a imediata interpretação simbólica, a partir das ideias de violência, as referências a “comer” e os próprios animais (rato, pavão, cachorro, escorpiões) etc. Também o conjunto da ação, em que três acontecimentos são seguidamente desfeitos de modo irreal (um rato sorve a irmã, depois um cachorro se casa com ela, depois ela volta para casa e o irmão come um pedaço de pão que é, na verdade, um menino e, em seguida, um escorpião), pode levar a interpretar as tripartições como coisa sem resolução, como continuidade, simultaneidade³.

Esses elementos bizarros irão invadir, posteriormente, em T3, os módulos que contêm a ação. Por exemplo: o pai da vítima do matador tem dois olhos direitos. Outra falsa expectativa acontecerá quando, na segunda cena de T3, José Gervásio paga para não morrer e o matador sugere que vai embora da cidade. Em U4, a menção a enigmas reitera o caráter de resolução de charada. Em T4, a divisão em dois do matador torna a despertar “desconforto”. Por último, esse espalhamento de enigmas não concluídos mantém o conto em “subinterpretação”, se esse termo der conta de expressar a sensação de muitas coisas abertas e a demanda de muito trabalho de completamento restante. Diante disso, a releitura convém na busca de outras relações.

Outros elementos da macroestrutura narrativa na releitura

Diante dessa abertura inconclusiva (também elemento de significação, obviamente) que resta da primeira leitura, a releitura irá contrapor verticalmente, pois não mais em progressão, a narrativa enquanto volume aos outros elementos que habitam o conto. De acordo com Jouve (2002):

A partir do momento em que há a preocupação de destacar os percursos de leitura inscritos no texto, a escolha teórica fundamental opõe a leitura “inocente” (isto é, a primeira leitura, aquela que segue o desenvolvimento linear do livro) à leitura “experiente” (quando o leitor, ou melhor, o “releitor”, pode utilizar seu

³ Para uma descrição detalhada de como esse trecho repete elementos da ação do conto, ver NITRINI, 1987, p. 260-263.

conhecimento aprofundado do texto para decifrar as primeiras páginas à luz do desfecho). (p.28)

Já dissemos acima que o objetivo da presente análise é explorar o trabalho do leitor na construção do sentido do conto, mais especificamente o leitor que o texto pede/programa. Nesse sentido, estamos lidando com conceitos como leitor-modelo e autor-modelo (Eco), leitor implícito (Iser), dentre outros. Como o trabalho de análise nos levará ao sentido ético programado pelo conto de Osman Lins, continuaremos detalhando algumas outras implicações segundo as teorias da leitura para depois voltarmos a esses conceitos de Eco e Iser, quando poderemos sintetizar as funções contidas no texto.

A exuberância descritiva percorre inteiramente “Conto barroco...”, numa multiplicidade de tópicos que o atravessam, compondo um todo bastante visual (o que também contribui para pensar a poética do retábulo). Dentre os tópicos que se repetem, estão o próprio barroco, uma grande variedade de animais, o tema da caça, a alusão a olho ou olhar, referências bíblicas, o contraponto entre mobilidade e imobilidade, questões sobre escolha e juízo etc.

Pensemos novamente no conceito de “comunicação diferida”. Diante da incongruência de contextos de autor e leitor, este precisa lidar com o texto como sistema fechado, ainda que outras informações exteriores (repertório, peritextos, críticas etc.) também orientem a leitura. Desse modo, explica Jouve (2002, p. 23), o sentido desse sistema se estabelece pelas relações mútuas entre seus componentes: “Não podendo ligar um elemento isolado a um contexto desconhecido, busca-se qual seria sua função no conjunto construído que a obra forma. Para o leitor, tudo acontece como se o texto criasse seu próprio sistema de referência”.

No caso do conto aqui analisado, ainda que a ação não ofereça dificuldades em ser apreendida, há algumas pistas enganosas que não permitem conclusão (por exemplo, se o matador é da polícia ou não: a decisão a esse respeito vai falar dos sentidos ideológicos do leitor ao relacionar ou não o tipo de violência perpetrada pelo matador à instituição policial), e o próprio esquema de tripartição contribui para isso. A inconclusão, enquanto elemento significativo, terá que ser colocada em relação com outros elementos temáticos. Com Jouve, vemos então a ideia de “espaços de incerteza”, que o autor pinça em Otten (1982), e que se referem às “passagens obscuras ou ambíguas cujo deciframento solicita a participação do leitor” (JOUVE, 2002, p. 66).

Temos aqui um conto em que a prevalência é da incerteza. Jouve também cita Hamon (1979), que fala do “legível” e do “ilegível”. O segundo termo é o predominante num texto opaco. Hamon acessa o estruturalismo, que oferece uma ferramenta para “fundamentar a leitura nas relações de semelhança, de diferença, de ordenação, de distribuição e de hierarquia entre as seqüências”, e a semiologia, que descreve um texto simultaneamente aberto e fechado,

“manipulando unidades de diferentes níveis, e regido por uma macroestrutura narrativa. [...] Ler, portanto, é levar em conta as normas de todo tipo que determinam um texto e fazer jogar entre si as unidades de superfície que constroem seu sentido” (JOUVE, 2002, p. 66).

É hora então de analisar alguns dos elementos que citamos acima para contrabalançá-los ao todo do texto e da ação. Hierarquicamente, o barroco é de grande importância no sentido do texto, uma vez que o termo se encontra no título qualificando o próprio conto. As relações possíveis do texto com o barroco são fecundas, ainda mais pelas controvérsias do próprio termo “barroco”, no que se refere à oposição ao clássico, as acusações de mau-gosto, as expressões diferentes em cada lugar, a extensão temporal classificada *a posteriori* por Wölfflin (HANSEN, 2008).

Diante dessa fecundidade (muito mais complexa do que o sugerido), optamos por não explorar demasiadamente as implicações do barroco, pois isso daria uma leitura outra e, portanto, outro trabalho, outro objetivo de análise. Antes que se pense na perda capital que esta opção poderia representar, privilegiaremos as relações mais superficiais e imediatas que o texto faz emergir, acreditando que sejam essas as questões que o conto aponta para o leitor.

As questões são: a ambientação em três cidades históricas mineiras, cidades que abrigam obras significativas do barroco no Brasil, incluindo seu maior nome, Aleijadinho; o que se desdobra na presença de referências religiosas e representações artísticas de motivos bíblicos, igrejas etc.; o tema da decadência (na relação do barroco como transição decadente do classicismo); a ornamentação que prolifera em todo o texto, que parece pintá-lo enquanto imagem cheia de detalhes e elementos táteis (esculturais), como um altar barroco, em que o altar parece ser a desculpa do ornamento, tornando objeto e ornamento inseparáveis.

A narrativa bastante visual, com imagens como que pintadas por palavras, é elemento constante do estilo de Osman Lins, especialmente na segunda fase. Como já foi dito, um dos efeitos é a minimização da ação, o que afirma, por conseguinte, o ornamento como hierarquicamente equivalente à história. Vejamos o trecho em que o narrador descreve a prostituta negra em U1: “Cabelos enroscados, olhos de amêndoas, pômulos redondos, narinas cavadas, beijos em arco, peitos de caracol” (LINS, 1975, p. 141). As descrições da negra no decorrer do conto a imbuem de certa nobreza, a nobreza da arte. O que, ao mesmo tempo, afeta o barroco enquanto arte que trata do divino. Isso fica ainda mais evidente quando o narrador a compara com uma obra de Aleijadinho, “Anjo com o cálice da Paixão”, em U2:

Nua, no leito, os joelhos redondos para cima, pernas abertas, o braço esquerdo em repouso ao lado dos quadris, a mão direita presa ao gradil recurvo da cama, a colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito, lembra, com

o redondo umbigo e os ombros achatados, a atitude de um anjo que vi não me recordo onde, erguendo um cálice. (LINS, 1975, p.145)

Vale destacar que o texto não exige o conhecimento da referência artística, uma vez que traz elementos suficientes para o efeito de profanação: comparar uma prostituta negra pós coito com um anjo. Outra imagem subvertida de representações divinas ocorre em T1, na primeira cena:

Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes, estou no adro, à roxa luz do poente, no meio dos profetas e dos poucos bichos – o leão dominado, a miúda baleia – fitando essas pesadas folhas de arenito com frases em latim, essas mãos desarmadas e cheias de poder, esses olhos vazios. (LINS, 1975, p.143)

Essas representações imóveis parecem muito distantes, indiferentes e impotentes ao não interferirem num ato de traição, falam de seu caráter fabricado, feito por homens. Além disso, o trecho sublinha que são poucos animais representados (ao que o narrador acrescenta as cabras e bodes) expondo o contraste do próprio conto, intensamente habitado por animais.

As descrições têm como efeito afirmar a natureza textual do conto ao modificar o ritmo da narrativa, que se torna moroso, reflexivo, contemplativo (em adição à própria tripartição). Há também o reforço do estilo pictórico, o que apequena o drama e afirma contrastes (como a imagem festiva de um enterro na segunda cena de T1). Além disso, ao não focalizar a ação nem os personagens com tanta ênfase e “homenagear” os espaços, acaba por situar uma narrativa pequena (no sentido de referir-se a personagens ínfimos, vulgares, nada heroicos) num universo mais amplo, em que mais coisas acontecem e, portanto, situa a vida numa magnitude (uma história pequena, diante da magnitude; e ao mesmo tempo grande, por ser parte da magnitude). Segundo Nitrini (1987), a respeito de todo o livro de narrativa de Lins:

Marcados pelos princípios estruturais da abstração e da estilização, as narrativas osmanianas aproximam-se do *mito*, modo de ficção próprio das sociedades primitivas, nas quais o homem se apresenta como parte integrante de uma obra perfeita, harmoniosa e divina. Do mesmo modo que os ornamentos, os componentes do mito, detectados em *Nove, novena*, trazem a marca peculiar de Osman Lins (grifo do original). (NITRINI, 1987, p.255)

Concordamos com a autora quanto ao senso mítico e integrado na obra de Lins, mas devemos relativizar se a magnitude na qual as coisas se situam evoca “uma obra perfeita, harmoniosa e divina”, ao utilizarmos como parâmetro o “Conto barroco...” e o considerarmos bastante coerente em relação às outras narrativas de *Nove, novena*.

Voltemos à tripartição para construirmos o argumento. Ao mesmo tempo em que propõe um certo grau de fatalidade, ou seja, aquilo que não pode ser evitado e sobre o qual não se tem

controle, a tripartição traz o tom da escolha e do controle. A fatalidade, que muitas vezes é cercada da ideia de destino, se encontra nas repetições: todas as cenas de T1 trazem a mesma traição; todas as cenas de T2 trazem formas de o matador manter seu distanciamento; todas as cenas de T4 acabam em morte.

Por outro lado, a opção é o espelho de todas essas coisas. Vamos exemplificar com o exemplo de T1. Não parece que haja opções para a traição da negra, mas na verdade ela está diante de estímulos diversos, o que explica sua hesitação e suas mudanças de opinião: ela tem um sentimento ambíguo com relação a José Gervásio, no qual impera o rancor, consequência da escolha dele em abandoná-la e ao filho; ela está de luto; também sua sobrevivência e seus desejos estão em questão quanto ao dinheiro que o matador oferece; ela busca sempre uma âncora, um motivo que a faça pertencer a algum lugar.

De qualquer modo, a traição da mulher é menos decisiva do que parece. Ainda que ela tenha possibilitado o reconhecimento do procurado pelo matador, os encontros na hospedaria de T3 diluem isso um pouco. Na primeira cena, o pai procurou o matador. Se foi avisado ou não pela negra, não se sabe, mas provavelmente não, pois ela não parece saber tanto sobre a vida de José: ela não sabe que a mulher que ele visita é a mãe ou alguém que ele chama de mãe. Isso possibilitaria outro caminho de reconhecimento, não exclusivamente vinculado à mulher. Na segunda cena, o próprio José Gervásio aparece voluntariamente (se avisado pela negra, ela se redime; se não, o ato dela se neutraliza). E, por fim, ela mesma aparece e afirma que titubeou sobre o acordo; não fica determinado se ela aceitou ou não a segunda proposta de traição (se se levasse em conta T1 como padrão, terá aceitado). Além disso, ela ficou sabendo que José Gervásio já sabia da perseguição antes de ela contar.

Nesse caso, a traição só é realmente capital como partícipe na morte do procurado na escolha de um trajeto específico das tripartições: a última cena de T3 (encontro com a negra) e a segunda cena de T4 (morre um homem esfaqueado), exigindo, ainda, que a morte desse homem em T4 seja interpretada como de José Gervásio. É claro que há outra opção que torna a traição muito importante: a morte da negra (uma escolha ou não-escolha se vira contra ela mesma).

Temos um emaranhamento que coloca em questão/reflexão tanto a causalidade (característica do *nouveau roman* também associada a Osman Lins) quanto as noções de destino e de escolha. Evitaremos, portanto, negar completamente a sugestão de Nitrini (pois ela usa o verbo “aproximar”) de integração em obra perfeita, harmoniosa e divina, porquanto caiba se esse padrão for o da complexidade e do caos (guardadas as devidas proporções). Na busca do cosmos, o pensamento mítico de Osman Lins parece-nos, assim, abrigar a abertura e não o fechamento explicativo, e nele se concebem as ações imbricadas nos ambientes, intensamente habitados pela

natureza e aquilo de que ela é matriz e produto, o cultural (EAGLETON, 2005), sob o olhar morto de deuses ausentes e sob uma decadência estrutural sem fim transcendente.

Os deuses fazem-se presentes apenas como criação dos homens, seja na imagem sugestiva da própria estátua de motivo sagrado, seja como texto em uso. A referência bíblica, na segunda cena de T3, quando José Gervásio conta a sua trajetória como Jesus crucificado ao matador, nos servirá como exemplo:

Vou contar ao senhor uma coisa horrível que ainda hoje me dói. Já ouviu falar em Sento Sé? Não fica longe de Juazeiro. Estava nessa cruz há mais de vinte e quatro horas, quase sem comer. Houve cidades onde o que me deram não chegou nem para alimentar o jumento. Mas em Sento Sé foi uma glória. [...] Uma fartura. Havia até cédulas de mil no bisaco. Pois quando anoiteceu e o povo foi dormir, meu pai e minha mãe fugiram com o dinheiro. Eu gritava da cruz, pedia pelo amor de Deus que não me abandonassem. *Meus pais, meus pais, por que vocês me desampararam?* Fugiram no jumento e nem olharam para trás. Nenhum sacrifício me surpreende. (LINS, 1975, p.158 - grifos do original)

Aqui o texto bíblico está em uso, pragmático, seja no texto de Lins, seja no relato de José Gervásio, seja na exploração da fé alheia como modo de vida. Assim, a única sacralidade que pode haver é infundida pelo sopro do homem: premiar o sofrimento do outro com doações ou um pai morrer em lugar do filho, de acordo com as tripartições T3 e T4, talvez como redenção por tê-lo explorado.

Outra afirmação de Nitrini (1987) sobre o conto refere-se à presença dos animais.

[...] o caráter insólito da narrativa-recordação [U3] de “Conto barroco ou unidade tripartita” permite movimentar, sem barreiras, no mesmo nível de ações, seres humanos, animais e elementos da natureza, instaurando numa linguagem simbólica e abstratizada, o homem no espaço da natureza, isto é, ele não se diferencia de seus outros elementos. (NITRINI, 1987, p.260)

Humanos e animais estão, em todo o conto, sempre juntos, coabitando. Além dessa proposição de igualdade referente à fábula, devemos observar alguns exemplos de tratamentos diferentes em suas aparições. O jumento, mencionado acima na última citação de Lins, expõe uma das formas: o animal em uso, em sua faceta “útil” (como as diferenciações de cartilhas escolares antigas entre animais úteis e nocivos). Classifiquemo-lo como indiferente, junto a outros animais, como as cabras em Congonhas, alguns pássaros etc.

Mais interessantes para nós são o saguim, os bichos “corrosivos” e os animais humanizados nas fábulas insólitas: “Astuta e fina a expressão de seu rosto [da negra]. Breve cicatriz, dividindo o queixo ao meio. Ponho sôbre a mesa o pequeno maço de cédulas. O sagüim precipita-se, agarra-o, tenta morder as bordas do dinheiro. ‘Conte’. ‘Vi quanto é. Tenho o olho bom, conto as notas de longe’” (LINS, 1975, p. 142).

O trecho apresenta duas atitudes diante de um mesmo objeto, no que evidencia a diferença entre um animal que cria símbolos e sistemas (o dinheiro e a matemática) e pode sopesá-los e outro que não chega a diferenciar os objetos para além de seus elementos imediatos, físicos. Outros exemplares da fauna que percorrem o conto são os insetos e animais considerados nocivos ao ser humano:

Ratos correm no escuro, baratas esvoaçam. A luz projeta no forro cheio de carcoma um astro esburacado e limoso. (LINS, 1975, p.146)

Os corpos abrigados sob cobertores. Cautelosamente, percevejos surgem, deslizam pelas camas, disputam com os mosquitos o sangue das pessoas; nos telhados e nas esquadrias, sob os móveis, aranhas cospem seus fios; cupins furam a madeira, gorgulhos furam grãos nos armazéns, besouros voam tontos batendo nos muros, voam mariposas em redor das lâmpadas, escorpiões, formigas, centopeias, grilos e baratas fervilham pela terra, ágeis gafanhotos comem as folhas das árvores, carrapatos e moscas aferroam o couro dos cavalos, dos bodes e dos bois”. (p. 158)

Vê-se que os animais não fazem mais do que aquilo “a que foram destinados”, suas ações são como que automáticas e fatais, não têm opções. Além disso, essa corrosão favorece a ideia da decadência, de que as coisas estão sempre em processo de destruição, que a corrosão é estrutural e compõe o ciclo natural. Nesse ponto, os humanos estão mesmo em igualdade, mas não quanto ao sentido da escolha. Se no percurso do humano há o inevitável, como a morte (cujo desfecho triplo do conto não nega), há ainda opções dentro do percurso, mesmo que não sejam muitas: como é o caso da negra que não consegue se desvencilhar do rancor, mas vacila entre as atitudes que deve tomar em relação a José Gervásio.

Também o matador, que busca o mesmo senso do animal ao fugir a todo custo de escolher, envolver-se, fazer juízo, responsabilizar-se: “Vou executá-lo. Ignoro o motivo. Cumpro ordens”; “No silêncio, a traição de prepara, rede tecida pela mão da negra” (LINS, 1975, p. 143); “(haverá mesmo externado tal juízo?)” (p. 146); “Não julgo ninguém. Meu ofício é outro”; “pede que eu julgue” (p. 147); “Serei, quando muito, um carrasco, em todo caso nada mais que um funcionário exemplar. Para bem cumprir meu ofício, não discuto ordens, não as julgo, evito sopesá-las, bem como sopesar ou julgar meus semelhantes, apenas executo-as” (p. 149); “Uma obrigação é uma obrigação” (p. 151); “Não posso escolher” (p. 152); “Sou um mandatário fiel” (p. 154); “Cada terra tem seu uso. Criticá-los não é lícito” (p. 155); “se evidenciavam minha natureza servil e o despotismo do amo a quem servia” (p. 156).

Mas essas são já opções em si mesmas. Quanto a isso, o outro humano, impossível de ser completamente conhecido, é o risco do mundo, o risco de ter o percurso desviado, abalado, e daí as figuras-problema do pai e da negra, que o pressionam a ajuizar fora da norma. Voltamos, então,

aos deuses, que parecem criados para ser essa norma que facilita as escolhas e as explicações das fatalidades. Nisso os homens também se diferenciam, eles criam deuses que criam normas. No entanto, os deuses se ausentam, parecem indiferentes, mas o sentido de valores de conduta permanece e gera conflitos, senso de responsabilidade, consciência.

Diante de diversos elementos que se relacionam com escolha e destino, podemos falar de isotopia. Segundo Jouve (2002), esse conceito foi proposto por Greimas e se refere à remissão dos signos textuais a um mesmo lugar. “Levantar isotopias, portanto, é identificar as continuidades semânticas que tornam o texto lido um conjunto coerente” (JOUVE, 2002, p. 73). Jouve cita, ainda, Arrivé quanto ao processo de leitura ser correspondente a percorrer o discurso das isotopias, sendo que alguns textos mais redundantes são mais fáceis de decifrar. A identificação dessas repetições depende da concretização do texto pelo leitor.

Devemos, então, seguir essa isotopia, remetente ao tema da escolha e do destino, para testar a hipótese. Nesse sentido, vale lembrar que um outro procedimento de leitura é a simplificação, que vai diluindo os detalhes no sentido do entendimento do texto. Levaremos em consideração a simplificação, na identificação dessa isotopia, uma vez que a leitura que perseguimos aqui é a do leitor programado pelo texto. A decifração da minúcia é tarefa de outra esfera: a da crítica.

Se o autor tende a aumentar o número de sistemas codificados e a tornar mais complexa sua estrutura, o leitor está propenso a reduzi-los a um mínimo suficiente segundo ele. A tendência para tornar complexo o caráter é uma tendência do autor, a estrutura contrastada em preto-e-branco, é uma tendência do leitor. (LOTMAN, 1973, p.406 apud JOUVE, 2002, p.75)

Os trechos em questão são U3 e U4, que contêm os trechos mais insólitos. Na estranha fábula da recordação do matador sobre a infância com a irmã, há o tópico da escolha? “Volta-se o rato e num instante sorve minha irmã. Vota, porém, um grande amor ao pavão; deixa-o em paz. O pavão abre a cauda, apanha uma faca e caprichosamente sangra o rato, cortando-lhe o pescoço. Minha irmã sentada em sua cadeirinha [...]” (LINS, 1975, p. 150). Os animais aqui têm características humanas e, assim, operam escolhas: é o caso do rato que, por amor, não mexe com o pavão. Da mesma forma, o pavão age conscientemente em relação ao rato.

Devemos tentar completar o vazio definido pelo reaparecimento da irmã ligando-o à ação do pavão: sorver se relaciona a garganta, a qual foi cortada pelo pavão. Assim, como o caçador salva a Chapeuzinho Vermelho da barriga do Lobo, o pavão salva a menina da garganta do rato. A fábula da Chapeuzinho Vermelho reconhecidamente fala de escolha, obediência e consequências. Aqui, nesta espécie de fábula osmaniana, a menina é em geral passiva (o duplo da escolha é não escolher, quer dizer, ser escolhido). Citamos acima, no primeiro item do trabalho, o trecho em que o cachorro se casa com a menina, mas ela se recusa a comer o bolo de terra. A recusa é o meio

pelo qual ela volta para casa. Na análise simbólica que Nitrini (1987) opera sobre esse trecho, essa escolha é significativa:

Existe o amor – o rato vota grande amor ao pavão. Existe a traição – o pavão corta com uma faca o pescoço do rato. Existe a recusa da intimidade – a menina nega-se a comer com o cachorro o bolo de terra enfeitado com rubis e ossos.

Os ingredientes e os enfeites do bolo são carregados de conteúdo simbólico: a terra não reúne apenas a simbologia da vida e da morte, remete também às virtudes de “doçura, submissão, firmeza pacífica e durável, humildade”; o rubi acha-se simbolicamente atrelado “à idéia de felicidade e de amor” e ainda o *osso*, enquanto arcabouço do corpo constitui um elemento essencial que remete à idéia de permanência e durabilidade. A recusa, por parte da menina, em comer o bolo pode ser lida não apenas como uma recusa de intimidade com o cachorro, isto é, com o outro (situação análoga à do carrasco com a negra), mas também como a reafirmação da transitoriedade dos sentimentos e da vida humana, tema este privilegiado pela estética barroca. (NITRINI, 1987, p. 261-262)

A proposta de Nitrini exige bem mais profundidade de análise, mas confirma a ideia da escolha e da diferenciação de homens e animais: os animais, se humanizados, passam a operar atos mais conscientes, frutos de escolhas (independentemente dos fatores que afetam tais escolhas). Retomando a ideia da fábula, também falaremos da “moral” da história, um dos deciframentos possíveis e que se relaciona ao viés ideológico. Segundo Iser (1999), narrativas de tese costumam fechar muito mais os vazios, deixando-os abertos até o ponto em que o efeito no leitor seja o de escolher a moral proposta sem parecer que foi induzido pelo texto. O risco do texto de marcação ideológica muito rígida, segundo Jouve (2002) é a recusa da continuidade da leitura. Já pontuamos que a poética osmaniana arma uma estrutura rígida que conclui em abertura, por isso as personagens são ambíguas. De modo que, no sentido ideológico, o aberto compõe a “moral”, remetendo mais uma vez à escolha.

Já o segmento U4, em que o matador confunde sonho com lembrança numa cena de disputa com o patrão, a estrutura da submissão é solapada pelo desejo da supremacia: outra vez está se falando de passividade como escolha. Também o final do segmento é significativo: “Sentei-me, abri um livro e pus-me a dissertar, solícito, sobre os arabescos, festões, bordaduras, conchas e volutas que o ilustravam. Declarava-me inferior a todos os enigmas e me desculpava por ter o dom de penetrá-los” (LINS, 1975, p. 158). Aqui temos a imagem do leitor, aquele que é inferior aos enigmas (posição assimétrica) e ao mesmo tempo é quem tem o dom de penetrá-los (demanda de significação). Os ornamentos, mais uma vez, destacam seu sentido no texto de Lins ao afirmar a forma inseparável do conteúdo. Finalmente, temos elementos para defender o conjunto narrativo do “Conto barroco ou unidade tripartita” como máquina ética que remete à inseparabilidade da leitura da vida.

Máquina ética

Acreditamos que o conto opera um retorno sobre si mesmo, oferecendo um caminho tortuoso para colocar em discussão a questão da escolha enquanto tema e enquanto forma. Com isso, tem-se que o sentido de optar envolve complexidade e uma desautomatização da linguagem e da própria escolha que o texto oferece. Remetemos, assim, ao efeito de estranhamento, que ultrapassa os deslocamentos descritos quando da primeira leitura:

Um artista, para descrever-nos algo que porventura sempre vimos e conhecemos, emprega as palavras de maneira diferente, e nossa primeira reação se traduz num sentido de *desorientação*, quase numa incapacidade de reconhecer o objeto (efeito devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código) que nos leva a olhar de forma diversa a coisa representada, mas ao mesmo tempo, como é natural, também os meios de representação, e o código a que se referem. (ECO, 2009, p. 224, nota de rodapé 56).

O conto coloca sob escrutínio o ato da escolha por meio dos personagens. O matador ocupa uma posição de obediência, onde a recusa em julgar, envolver-se, leva ao cúmulo de agir sem saber a motivação. Um exemplo interessante é a última cena de T4: “Pensa o velho atrair-me a um jogo atribulado e difícil, cheio de perguntas, de pesos, de ponderações, introduzir em meu límpido rigor a incerteza, o vácuo e o desequilíbrio. Sem responder-lhe, detono a arma, arranco-lhe os miolos” (LINS, 1975, p. 161). A escolha se dá por recusa à própria escolha. Os outros personagens também mantêm isso em ponderação: a negra que titubeia, que se questiona e ao outro sobre a correção de suas ações, que volta atrás etc. José Gervásio mantém duas escolhas um pouco incongruentes, o perdão em concomitância à vingança em relação aos pais que o exploravam. O pai escolhe o sacrifício, mas também não é uma figura de fácil apreensão: é ele quem mais ameaça a posição do matador.

Há ainda outros elementos do texto que contribuem para criar um ambiente de discussão sobre a escolha: a narração com predominância do verbo no presente dá a ideia de coisa em curso, acontecendo agora, sem conclusão, ou seja, com o destino por escolher. Ao evidenciar esse tópico na própria forma do conto, em que a posição de escolha é oferecida ao leitor enquanto tal, a leitura está também em tese. De fato, ele se apresenta como a própria forma do texto que programa o leitor entre a liberdade e a fidelidade. Devemos um elogio, assim, à composição de Osman Lins, com Henry James: “Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema” (apud MANGUEL, 2011, p. 16).

A função que programa o efeito do texto é o que se chama, a partir de Umberto Eco, de “autor-modelo” em contraponto ao “leitor-modelo”, que é a função correspondente ao percurso ideal de leitura. Em Wolfgang Iser, tais conceitos são o de “autor implícito” e “leitor implícito”. Defende-se que há algumas nuances de diferença entre eles. Enquanto Iser (em diferenciação do próprio Eco) alocaria o leitor implícito no leitor mesmo enquanto mobilizador dos significantes do texto, Eco aloca o leitor-modelo como inscrição do próprio texto. De qualquer modo, tomaremos a postura de Jouve (2002) que remete todos esses conceitos (de leitor) ao termo “narratório extradiegético”, levando em consideração mais suas semelhanças do que as diferenças. Faremos o mesmo com os de autor, optando pelas nomenclaturas de Umberto Eco. Assim, o autor-modelo:

[...] é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21)

O autor-modelo do “Conto barroco...” tem marcas sólidas de diferenciação do narrador, que é mais identificado com a personagem do matador. Assim, o acesso do narrador às informações que o conto oferece é parcial, pois supõe que apenas uma cena de cada tripartição corresponda à totalidade do narrador. É claro que o conto se mantém enigmático ainda assim, pois o narrador não revela tudo o que sabe. De qualquer modo, a totalidade das opções remete ao organizador, ou seja, ao autor-modelo. Nesse caso, trata-se de um autor-modelo fragmentário, que exige do leitor-modelo unir códigos bastante díspares, pois a estratégia textual é a do desvio, do estranhamento, é desafiar a simplicidade da escolha. De acordo com Jouve (2002, p. 46), “[o] fracasso interpretativo – se estiver programado pela narrativa – pode ser uma das ‘condições de felicidade’ da leitura”. Podemos adaptar essa afirmação e relacionar à confusão que o autor-modelo deseja do leitor, desafiando-o em sua capacidade de resolver enigmas.

O autor-modelo aparece no conto, também, numa brincadeira. Na segunda cena de U3, José Gervásio revela chamar-se Artur: “Não me estende a mão. Fica de pé à soleira, sorumbático. Fecho a porta do quarto. Inclinando-se de leve, entrega-me o chapéu, o guarda-chuva, senta-se e fica em silêncio, chupando a língua. Tem um jeito assustado e submisso” (LINS, 1975, p. 152). Aqui, Lins copia o início de seu primeiro romance publicado, *O visitante*, de 1955, em que o personagem em descrição também se chama Artur. “Sem estender a mão, subiu o degrau e ficou de pé, sorumbático, não olhando ao certo para lugar nenhum, enquanto ela cerrava a porta. Com uma leve inclinação, entregou-lhe o chapéu, o guarda-chuva” (LINS, 1979b, p. 9). A brincadeira do autor-modelo não interfere no correr da leitura, talvez apenas provoque um desvio ao levar o

leitor a comparar as trajetórias dos personagens e verificar a possibilidade de serem o mesmo “ente”, o que não se confirma.

Há um outro desvio que é, possivelmente, parte do percurso programado pelo autor-modelo: consiste em o leitor finalizar a leitura sem escolher dentre as tripartições, ou seja, optar pela simultaneidade. Podemos oferecer uma explicação a esse processo voltando a utilizar a fenomenologia da leitura proposta por Iser quanto à negação: “As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado” (ISER, 1999, p. 107). Com isso, dizemos que as conjunções “ou” entre as tripartições não anulam as informações contidas nas cenas, independentemente de escolhas terem sido efetuadas. Esse efeito é desejável, pois a totalidade das cenas vai formar o campo do leitor num composto de perspectivas. As partes opcionais “não escolhidas” não operam, então, por apagamento, mas ainda por simultaneidade e acúmulo. Elas são presenças que a escolha não suprime. Operam uma espécie de desvio da escolha.

Se por um lado essa oferta multiplicada de informações é confortável, pois multiplica o saber a respeito do conto, é também a grande armadilha. Ilustremos com a contraposição de Umberto Eco: “À parte as muitas e importantes razões estéticas, acho que lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro” (ECO, 1994, p. 97). Mas... “até um mundo ficcional pode ser tão traiçoeiro quanto o mundo real” (p. 99). Assim, convergindo toda a análise até agora do trabalho, não escolher identifica o leitor com o matador, quer dizer, com aquele homem frio que não quer julgar nem decidir, mas opera ações decisivas e nefastas na vida dos outros. Mas isso se projeta para além do conto, podendo ser pensado como uma postura de leitor em geral, ou seja, um leitor ativo e reflexivo em contraposição a uma passividade que não elabore os conteúdos, fatos e textos a que uma pessoa se expõe.

Retorna-se, assim, à própria leitura, que é sempre feita de escolhas, algumas tão “naturais” que parecem imperceptíveis. Como o trecho do conto em que o matador questiona se fez um juízo ou não diante da negra; há aí um automatismo. Outros textos demandam mais atividade. Nos termos de Barthes (2013, p. 11), poderíamos classificar o conto de Lins como um texto que põe o leitor em escritura: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. Cabe, então, comparar com a descrição que o semiologista francês faz da comida japonesa, pois o conto que analisamos aqui oferece uma disposição tal de segmentos que exige essa criação da própria degustação pelo leitor.

A bandeja da refeição parece um quadro dos mais delicados: é uma moldura que contém, sobre um fundo escuro, objetos variados [...] tal ordem, deliciosa quando aparece, está destinada a ser desfeita, refeita segundo o próprio ritmo da alimentação; o que era, no início, quadro imobilizado, torna-se bancada ou tabuleiro, espaço, não de uma vista, mas de um fazer ou de um jogo. [...] Daí o caráter *vivo* (o que não quer dizer: *natural*) dessa cozinha, que parece cumprir, em todas as estações, o desejo do poeta: “*Oh! celebrar a primavera com comidas deliciosas...*” (BARTHES, 2007, p.19-21, grifos do original)

Se, como afirma Eco (1994, p. 16), “o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar”, o leitor-modelo do “Conto barroco...” precisa optar ou, ao menos, perceber as implicações de não fazer escolhas, pois o conto não acontece da mesma maneira sem a escolha. Não é qual escolha que importa, mas que haja de fato uma escolha. A forma do conto, portanto, incentiva o leitor a voltar-se para si mesmo, a partir do texto, no movimento de oscilação de si para o objeto e do objeto para si que caracteriza o prazer estético, conforme Jauss (2002).

Ressalte-se que, na entrevista com Robbe-Grillet em Paris que Osman Lins descreve em *Marinheiro de primeira viagem*, ele questiona o autor francês acerca do risco que experimentações formais têm de decair em mero formalismo, o que sublinha a preocupação do escritor brasileiro em continuar sensibilizando o leitor mesmo ousando novas formas:

[Lins] [...] não haverá no *nouveau roman*, uma hipertrofia da inteligência [...]?

[...]

[Robbe-Grillet] Não creio que se possa fazer ao *nouveau roman* esse reparo, não creio que exista neles essa hipertrofia de que me fala. Meus romances, por exemplo, penso que eles se dirigem mais à sensibilidade que à inteligência”. (LINS, 1980, p.109)

Um texto mais exigente, que “rouba” mais tempo para fazer sentido, premia o leitor com um prazer próprio:

[...] a ambigüidade [no sentido semiótico: violação das regras do código] é artifício muito importante, porque funciona como vestíbulo à experiência estética: quando, em vez de produzir mera desordem, ela atrai a atenção do destinatário e o põe em situação de “orgasmo interpretativo”. (ECO, 2009, p.224)

É o oposto, portanto, da afirmação do matador do conto: “Tudo tem de ser rápido e neutro, para que o ato a ser cumprido não perca seu caráter impessoal” (LINS, 1975, p. 158).

E quando o assunto em questão são as escolhas, o texto está propondo uma experiência ética-estética, entendendo aqui o estético, com Jauss (2002), como um tipo específico de conhecimento que se dá, não por enunciados, mas pela experiência – o performativo no lugar do assertivo (YUNES, 2002c, p. 118) – pelo deslocamento do sujeito para posições outras, no caso, a

posição indesejável de um matador submisso. Assim, a leitura literária afirma um papel humanizador, cuja sutileza Lins defende como poderosa arma de mudança social, conforme afirma em sua produção ensaística.

De acordo com Yunes (2002a, p. 56): “A força da leitura nasce da adesão dos sujeitos, não ao sentido prévio que toda escrita guarda, mas ao processo significativo em que cada leitor é convocado a se inserir para fazer interpretação/criação”. Pois isso significa não apenas ser feito, mas ser sujeito das próprias interações. Com a afirmação ética reforçada pela “indiferença” divina ou pela morte dos deuses, finalizamos com uma citação de Yunes que convém ao conto de Osman Lins:

O desenho deste quadro a partir de uma leitura [...] da linguagem mesma com que escrevemos o mundo, antes de ter pretensões proféticas à catástrofe, considera que o mundo que estamos a construir descartou a ética, porque já declarou diletantes e decorativas a história e a arte, onde a ‘contrapelo’ e ‘trapaceando’ a linguagem pôde ser permanentemente viva. Se a imensa liberdade que adquirimos com *a morte de Deus* deve conduzir-nos ao extermínio da vida como a conhecemos, é de se admitir que somos mais um elo na evolução e, como ‘no mundo dos macacos’, em breve seremos só cobaias.

Se a linguagem humana com que construímos a história e sonhamos com a viagem às estrelas, inviabilizar-se – porque politicamente dispensamos a reflexão que podemos fazer sobre ela, sobre as conseqüências do que fazemos com ela – é sinal de que já não fazemos escolhas ‘humanas’ e se o fazemos, não guardamos qualquer responsabilidade sobre elas. (YUNES, 2002b, p.167 - grifos do original)

Referências

- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. O texto estético como exemplo de invenção. In: _____. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. Paulo Bezerra. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 222-233.
- HANSEN, José Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Destiempos.com. México, Distrito Federal, v. 3, n. 14, p. 169-215, Março-Abril 2008.
- ISER, Wolfgang. A Interação entre Texto e Leitor. In: *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 95-198.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 63-82.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.
- LINS, Osman. Conto barroco ou unidade tripartita. In: *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 139-161.
- _____. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1980.

_____. Os deuses nada arriscam. In: *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979a, p. 129-132.

_____. *O visitante*. São Paulo: Summus, 1979b.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: _____. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

YUNES, Eliana. Dados para uma história da leitura e da escrita. In: _____ (org.). *Pensar a leitura: complexidade*. São Paulo: Loyola, 2002a, p. 52-59.

_____. Entre a palavra e a ação: o leitor e a ética. In: _____ (org.). *Pensar a leitura: complexidade*. São Paulo: Loyola, 2002b, p. 164-168.

_____. Função do leitor: a construção da singularidade. In: _____ (org.). *Pensar a leitura: complexidade*. São Paulo: Loyola, 2002c, p. 114-119.

Chegou em: 13-02-2017

Aceito em: 28-03-2017